This specially priced 4-CD set combines the romantic spirit and dignified musicality of Cuban-born pianist Jorge Bolet, who made many celebrated recordings as a Decca artist. He was to many a cult figure who brought a rare spontaneity and warmth to a broad range of repertoire, including popular favourites and dazzlingly virtuosic encores.

JORGE BOLET
THE ROMANTIC VIRTUOSO

CD 1 **Rachmaninov** Piano Concerto No.3 · Chopin Variations
Liebesfreud (arrangement)

CD 2 **Liszt** Totentanz · Malédiction · Fantasia on Hungarian Folk Themes
Auf dem Wasser zu singen (arrangement) · Wandererfantasie
Rigoletto — Concert paraphrase

CD 3 **Chopin** Barcarolle · Ballade No.2
Brahms Handel Variations
Schumann Fantasie, op.17

CD 4 **Encores** by Chopin, Godowsky, Rachmaninov,
Mendelssohn, Debussy, Liszt, Albéniz, De Schlözer

Jorge Bolet *piano*
London Symphony Orchestra/Iván Fischer
London Philharmonic Orchestra/Sir Georg Solti

DECCA Regd. Trade Mark
DECCA MUSIC GROUP LIMITED, London, England
A UNIVERSAL MUSIC COMPANY
www.deccaclassics.com

℗ 1978, 1981, 1983, 1985, 1987, 1988, 1989 Decca Music Group Limited
© 2010 Decca Music Group Limited
ADD = ANALOGUE TO DIGITAL REMASTER.
Booklet enclosed · Brochure incluse · Mit Beiheft
© Coverphoto: Sylvia Plachy
Made in the EU. Total timing 5h 19' 39" DDD/ADD

0 28947 82374 2
478 2374 DC4

DECCA

JORGE BOLET
THE ROMANTIC VIRTUOSO

4 CDS
478 2374 DC4

JORGE

BOLET

DECCA

THE ROMANTIC VIRTUOSO

JORGE

BOLET

DECCA

THE ROMANTIC VIRTUOSO

JORGE BOLET 1914–1990
The Romantic Virtuoso

CD 1 478 2468 80.06

SERGEY RACHMANINOV 1873–1943

Piano Concerto No.3 in D minor, op.30
ré mineur · d-Moll

1	I	Allegro ma non tanto	17.07
2	II	Intermezzo: Adagio	11.11
3	III	Finale: Alla breve	15.48

London Symphony Orchestra/Iván Fischer

4	**Variations on a Theme of Chopin, op.22** *Variations sur un thème de Chopin · Variationen über ein Thema von Chopin*	29.39
5	**Liebesfreud** (Kreisler, arr. Rachmaninov)	6.32

CD 2 478 2469 80.44

FRANZ LISZT 1811–1886

1	**Totentanz, S126**	15.54
2	**Malédiction, S121**	15.14
3	**Fantasia on Hungarian Folk Themes, S123** *Fantaisie sur des mélodies populaires hongroises* *Fantasie über ungarische Volksmelodien* London Symphony Orchestra/Iván Fischer	15.36
4	**Auf dem Wasser zu singen, S558/2** (Schubert, arr. Liszt)	5.09

Wandererfantasie, S366 (Schubert: Fantasy in C major, orch. Liszt)

5	I	Allegro con fuoco —	6.21

6	II	Adagio —	6.49
7	III	Presto —	4.59
8	IV	Allegro	3.38
		London Philharmonic Orchestra/Sir Georg Solti	
9		**Rigoletto — Concert paraphrase, S434** *Paraphrase de concert · Konzertparaphrase*	6.58

CD 3 478 2470 79.00

FRÉDÉRIC CHOPIN 1810–1849

1		**Barcarolle in F sharp major, op.60** *fa dièse majeur · Fis-Dur*	9.48

JOHANNES BRAHMS 1833–1897

Variations and Fugue on a theme by Handel, op.24*

Variations et fugue sur un thème de Haendel

Variationen und Fuge über ein Thema von Händel

2		Theme — Variations 1–25	22.52
3		Fugue	5.04

CHOPIN

4		**Ballade No.2 in F major, op.38** *fa majeur · F-Dur*	8.12

ROBERT SCHUMANN 1810–1856

Fantasie in C major, op.17

ut majeur · C-Dur

5	I	Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen	13.03
6	II	Mäßig, durchaus energisch	8.47
7	III	Langsam und getragen, durchweg leise zu halten	11.14

CD 4 478 2471 79.49

ENCORES

Bis · Zugaben

CHOPIN

1 **Prelude in D flat major, op.28 no.15 "Raindrop"** 6.18
ré bémol majeur "à la goutte d'eau" · Des-Dur "Regentropfenpräludium"

2 **Étude in A flat major, op.25 no.1** 2.38
la bémol majeur · As-Dur

LEOPOLD GODOWSKY 1870–1938

3 **Study No.25 in A flat major** (on Chopin's Étude op.25 no.1, diatonic)* 3.30
la bémol majeur · As-Dur

4 **Study No.5 in D flat major** (on Chopin's Étude op.10 no.3, for the left hand alone)* 6.02
ré bémol majeur · Des-Dur

CHOPIN

5 **Waltz in D flat major, op.64 no.1 "Minute"** 1.54
ré bémol majeur · Des-Dur "Minutenwalzer"

GODOWSKY

6 **Waltz in D flat major** (after Chopin's Waltz op.64 no.1)* 2.34
ré bémol majeur · Des-Dur

7 **Concert paraphrase in E flat major** (after Chopin's *Grande Valse brillante*, op.18)* 4.30
mi bémol majeur · Es-Dur

RACHMANINOV

8 **Prelude in C sharp minor, op.3 no.2** 4.06
ut dièse mineur · cis-Moll

9	**Prelude in G sharp minor, op.32 no.12**	2.54
	sol dièse mineur · gis-Moll	
10	**Mélodie** (*Morceaux de fantaisie*, op.3 no.3)	4.18
11	**Liebesleid** (Kreisler, arr. Rachmaninov)	5.03
	FELIX MENDELSSOHN 1809–1847	
12	**Rondo capriccioso, op.14**	6.54
	GODOWSKY	
13	**Élégie** for the left hand alone	3.25
	CLAUDE DEBUSSY 1862–1918	
14	**La Puerta del Vino** (*Préludes*, Book II, No.3)	3.44
15	**La Fille aux cheveux de lin** (*Préludes*, Book I, No.8)	2.47
	The girl with the flaxen hair · Das Mädchen mit den Flachshaaren	
16	**Minstrels** (from *Préludes*, Book I, No.12)	2.31
	ISAAC ALBÉNIZ 1860–1909	
17	**Tango, op.165 no.2** (arr. Godowsky)	3.28
	PAUL DE SCHLÖZER 1841–1898	
18	**Étude, op.1 no.2**	3.48
	LISZT	
19	**Liebestraum No.3 in A flat major, S541/3**	4.53
	la bémol majeur · As-Dur	
20	**Grand Galop chromatique, S219**	4.30

DDD/ADD*

ON THE ROAD TO PARNASSUS

The man whose now legendary art is celebrated here enjoyed, if only intermittently, a career like no other. A one-time diplomat, and, quite incidentally, the conductor who premiered *The Mikado* in Japan, Jorge Bolet was in many ways, for several decades, a kind of glorious anachronism. Throughout his life he was out of sympathy, though not out of touch, with the new classicism (what he called, with distaste, the new puritanism) that succeeded the waning of the pianistic "Golden Age", exemplified by such Romantic titans as Busoni, Rachmaninov, Godowsky, Hofmann, Friedman, and Rosenthal. All were heirs of a tradition in which the pianist took what would now be regarded as unconscionable liberties with the composer's text. In which, indeed, the pianist was commonly ranked, and billed, above the composer. It was a tradition with which Bolet had close personal connections, most famously in his lessons with Godowsky, Hofmann and Rosenthal.

Born in Havana, Cuba, in 1914, and a prodigy, like most great pianists, he entered the Curtis Institute of Music in Philadelphia, where he remained from 1927 to 1934, under the tutelage of Godowsky's son-in-law David Saperton. His ties with Curtis were near-lifelong. In 1939 he became assistant (and in 1977, successor) to Rudolf Serkin as Head of the Piano Department, later retiring to devote himself entirely to performing. An odder couple would be hard to find. Serkin and Bolet represented opposite poles in the pianistic spectrum, Serkin being a passionate puritan. But times were tough. From the beginning of his professional life, there were isolated starbursts (winning the Naumburg Competition, a New York recital debut attended by Rachmaninov, Horowitz, Godowsky and Piatigorsky, feature billing as the off-screen pianist in Hollywood's Liszt biopic *Song Without End*), but while he attracted rapturous, and growing, audiences, Bolet remained something of a cult figure. The major international career he so conspicuously deserved stubbornly refused to materialise (part of the problem being his repertoire, which for a time was deeply unfashionable, not least his central predilection for Liszt). Not until he was pushing sixty did the tide finally turn. Then two major events propelled him into the critical and popular stratosphere predicted for him since childhood. The first, in 1974, was a sensational recital at Carnegie Hall, happily recorded by RCA; the second, in 1981, was the exclusive contract he signed with Decca, for whom he recorded a significant cross-section of his core repertoire, neatly encapsulated here.

At the age of sixty-six, Jorge Bolet had finally arrived. From then to his death nine years later, he was a living legend, his appearances around the globe complemented by his burgeoning discography.

Given the dates, we can hardly expect the present recordings to give us the whole Bolet (like all true artists he was always developing). In each of them we hear a master at the peak of his maturity. But there is another factor. Like Artur Rubinstein, Bolet was a born communicator. As a performer, he was never really happy without an audience. Only one of his renowned recordings gave him any pleasure, and that was of a live recital. Again like Rubinstein, Bolet in the studio, while always producing superb results, was less apt to exude the often enthralling spontaneity that characterised many of his concert performances. In the studio, he was a master jeweller. In the concert hall, contrasting with the courtly majesty of his platform presence, he was a master storyteller — and when it suited the music, an ebullient entertainer. Yet everything he did was informed by an abiding dignity. There was nothing vulgar about him. He never played to the gallery; never showed off — even in Godowsky's Chopin arrangements (perhaps the most difficult piano works ever written), which he treated with the utmost seriousness.

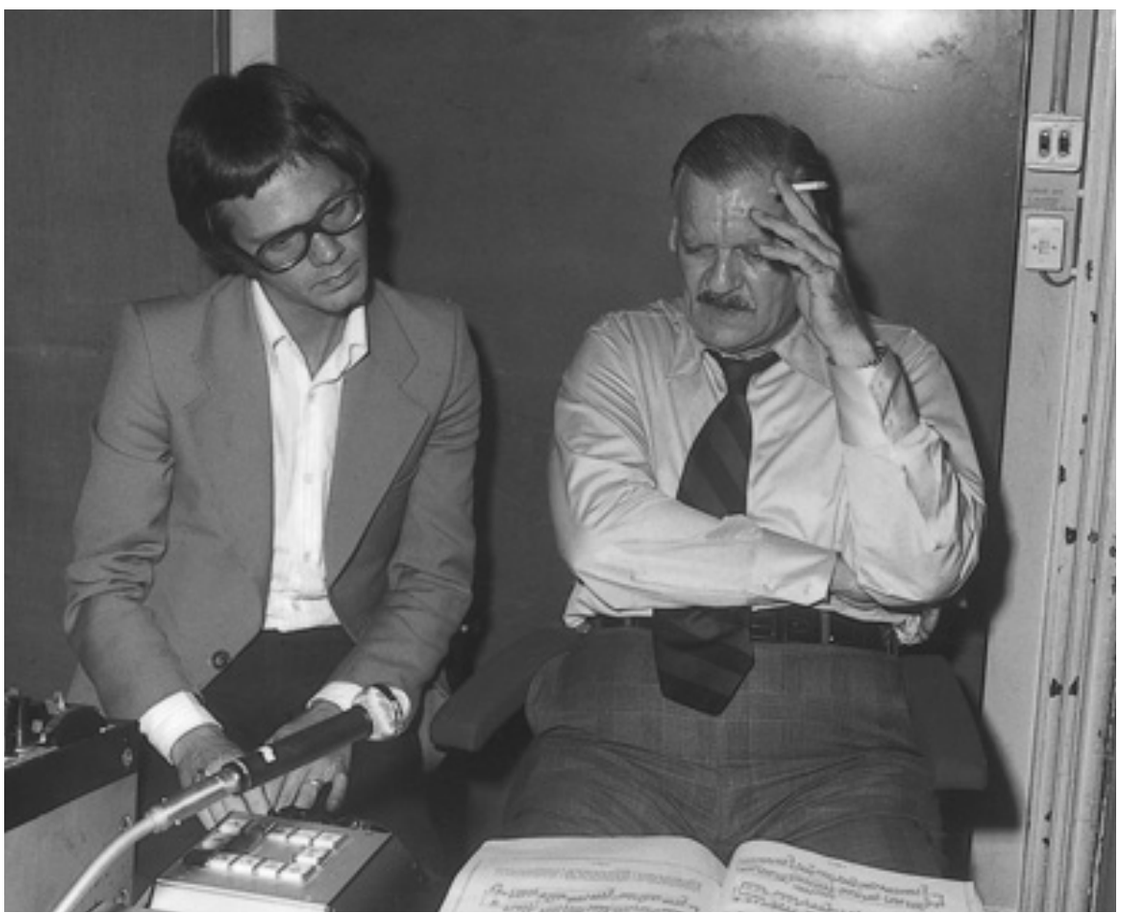
Listening to most of the performances collected here, it is easy to feel that Bolet's old-fashioned Romanticism has been overstated, that it has more to do with his repertoire than with his playing of it. His notable departures from the straight and narrow are relatively few, never extreme and usually of a subtlety perceptible only to professionals and connoisseurs. Yes, he occasionally desynchronises the hands, reinforces the texture with added chords or octave doublings, applies a very personal and infinitely varied rubato, etc., but always the impulse arises directly from the music. He was a Romantic by instinct as well as by training. He never exaggerated, and his musical integrity was absolute.

Bolet complained of a younger generation of pianists that they played everything as though it were Beethoven (which he himself, incidentally, played compellingly, though not often). He subscribed to no generalised theory of interpretation. Not only did he not play Chopin like Beethoven (or Liszt or Schubert), he didn't play it like "Chopin". Rather, he varied his style from piece to piece, according both to its character and its context. Compare the simple, floating lyricism of the A flat Étude (CD 4, Track 2), informed by a very sparing rubato, with the famous "Raindrop" Prelude (CD 4, Track 1), where his rhythmic deviations are many and inimitably his own.

Like all of his mentors, Bolet's colouristic palette was prodigious, but used with the

utmost discretion. Beauty of sound, widely defined, was always a given; ugliness was anathema. Every tone, whatever its volume or hue, was a model of focussed refinement. His sound was so rich that one could never describe his playing as ascetic, yet he frequently played the music very straight. Though he never sounds remotely inhibited, there is often a pervasive reserve in his rhythmic inflection. But even when he keeps his rhythms under a relatively tight rein, the effect is never rigid. Another hallmark is his grasp of harmonic rhythm, the patterns dictated by harmonic change. This significantly enhanced his exceptional capacity to impart an epic reach; to unveil panoramic landscapes in sound — even in works, like the Brahms "Handel Variations", which are constructed, effectively, from successive, self-contained miniatures. In his own, unique way, he illuminated virtually everything he played.

Jeremy Siepmann



Jorge Bolet with Decca recording producer Peter Wadland
Photo: Decca

SUR LA ROUTE DU PARNASSE

L'homme dont l'art désormais légendaire est célébré ici a connu, ne serait-ce que par intermittence, une carrière à nulle autre pareille. Ancien diplomate (et, par ailleurs, chef d'orchestre qui dirigea la première audition de *The Mikado* au Japon), Jorge Bolet fut à bien des égards, pendant plusieurs décennies, une espèce de superbe anachronisme. Tout au long de sa vie, il n'eut guère d'affection (malgré ses contacts) pour le nouveau classicisme (ce qu'il appelait, avec dédain, le nouveau puritanisme) qui succéda au déclin de l'"âge d'or" du piano, illustré par des titans romantiques comme Busoni, Rachmaninov, Godowsky, Hofmann, Friedman et Rosenthal. Tous étaient les héritiers d'une tradition dans laquelle le pianiste prenait ce qui serait aujourd'hui considéré comme des libertés excessives avec le texte du compositeur — dans laquelle le pianiste était souvent placé au-dessus du compositeur, y compris sur les affiches. C'était une tradition avec laquelle Bolet avait de forts liens personnels, grâce avant tout aux leçons qu'il avait prises avec Godowsky, Hofmann et Rosenthal.

Né à La Havane, à Cuba, en 1914, enfant prodige, comme la plupart des grands pianistes, il entra au Curtis Institute of Music de Philadelphie, où il resta de 1927 à 1934, sous la tutelle du gendre de Godowsky, David Saperton. Il garda ses liens avec le Curtis Institute presque toute sa vie. En 1939, il devint l'assistant (puis le successeur, en 1977) de Rudolf Serkin à la tête du département de piano, avant de se retirer pour se consacrer entièrement à sa carrière d'interprète. On imagine difficilement un couple plus étrange. Serkin et Bolet représentaient des pôles diamétralement opposés du spectre pianistique, car Serkin était un puritain passionné. Mais les temps furent durs. Après les débuts de sa vie professionnelle, il y eut bien quelques coups d'éclat isolés (la victoire au concours de Naumburg, un premier récital à New York devant Rachmaninov, Horowitz, Godowsky et Piatigorsky, sa présence à l'affiche du film *Song Without End,* biographie romancée de Liszt tournée à Hollywood, en tant que pianiste de la bande-son) ; mais, s'il attirait des publics enthousiastes, et croissants, Bolet restait un peu une figure-culte. La carrière internationale de premier plan qu'il méritait si manifestement refusait obstinément de se concrétiser (une partie du problème étant son répertoire, qui à l'époque était profondément démodé, notamment sa prédilection centrale pour Liszt). C'est seulement à l'approche de la soixantaine que le courant s'inversa finalement pour lui. C'est alors que deux événements majeurs le propulsèrent vers la

stratosphère critique et populaire qui lui était prédite depuis l'enfance. Le premier, en 1974, fut un récital sensationnel à Carnegie Hall, enregistré, fort heureusement, par RCA ; le second, en 1981, fut le contrat exclusif qu'il signa avec Decca, pour qui il enregistra un échantillon significatif de son répertoire, joliment résumé ici. À l'âge de soixante-cinq ans, Jorge Bolet avait enfin réussi. Puis, jusqu'à sa mort, neuf ans plus tard, il fut une légende vivante, et ses apparitions à travers le monde furent complétées par sa discographie croissante.

Étant donné les dates, on ne peut guère espérer que les présents enregistrements nous livrent Bolet tout entier (comme tous les vrais artistes, il était en constante évolution). Dans chacun d'eux, on entend un maître au sommet de sa maturité. Mais il y a un autre facteur. Comme Artur Rubinstein, Bolet était un communicateur-né. En tant qu'interprète, il n'était jamais vraiment heureux sans public. Un seul de ses enregistrements renommés lui donnait vraiment du plaisir, et c'était un récital live. Comme Rubinstein, encore une fois, et même si les résultats étaient toujours superbes, Bolet était moins enclin à dégager en studio cette spontanéité souvent captivante qui caractérisait bon nombre de ses concerts. En studio, il était un maître orfèvre. En concert, contrastant avec la majesté royale de sa présence scénique, il était un maître narrateur — et, quand la musique s'y prêtait, un homme de spectacle exubérant. Pourtant, tout ce qu'il faisait était nourri d'une constante dignité. Il n'y avait rien de vulgaire en lui. Il ne jouait jamais pour la galerie ; ne cherchait jamais à se faire valoir — même dans les Chopin arrangés par Godowsky (peut-être les œuvres pour piano les plus difficiles jamais écrites), qu'il abordait avec le plus grand sérieux.

En écoutant la plupart des interprétations réunies ici, on a facilement le sentiment que le romantisme démodé de Bolet a été exagéré, et qu'il tient plus à son répertoire qu'à sa manière de le jouer. Ses écarts notables par rapport au droit chemin sont relativement rares, jamais extrêmes, et généralement d'une subtilité que seuls perçoivent les professionnels et les connaisseurs. Il est vrai qu'il désynchronise parfois les mains, renforce la texture avec des accords ajoutés ou des doublures à l'octave, applique un rubato très personnel et infiniment varié, etc., mais l'impulsion naît toujours directement de la musique. Il était un romantique par instinct et par formation. Il n'exagérait jamais, et son intégrité musicale était absolue.

Bolet se plaignait qu'une génération de pianistes plus jeunes jouait tout comme si c'était du Beethoven (qu'il jouait lui-même de manière convaincante, mais trop rarement). Il ne souscrivait à aucune théorie généralisée de l'interprétation. Non

seulement il ne jouait pas Chopin comme Beethoven (ni comme Liszt ou Schubert), il ne le jouait pas non plus comme "Chopin". Il variait plutôt son style d'une œuvre à l'autre, suivant à la fois son caractère et son contexte. On comparera le lyrisme simple, flottant, de l'Étude en *la* bémol (CD 4, plage 2), nourri d'un rubato très dépouillé, au célèbre Prélude "à la goutte d'eau" (CD 4, plage 1), où ses déviations rythmiques sont nombreuses, personnelles et inimitables.

Comme tous ses mentors, Bolet avait une prodigieuse palette de couleurs, mais qu'il utilisait avec la plus grande discrétion. La beauté du son, au sens large, allait toujours de soi ; la laideur était pour lui une abomination. Chaque son, quel que fût son volume ou sa nuance, était un modèle de raffinement concentré. Sa sonorité était si riche qu'on ne pourrait jamais décrire son jeu comme ascétique, et pourtant il jouait souvent la musique très sobrement. S'il ne paraît jamais le moins du monde inhibé, il garde souvent une réserve générale dans son inflexion rythmique. Mais même lorsqu'il tient la bride relativement serrée au rythme, l'effet n'est jamais rigide. Une autre caractéristique est son intelligence du rythme harmonique, des formes dictées par le changement harmonique. Cela rehaussait de manière significative sa capacité exceptionnelle à donner une portée épique, à dévoiler des paysages sonores panoramiques — même dans des œuvres, comme les *Variations sur un thème de Haendel* de Brahms, construites en réalité à partir de miniatures successives autonomes. À sa propre manière unique, il illuminait presque tout ce qu'il jouait.

Jeremy Siepmann

Traduction Dennis Collins

AUF DEM WEG ZUM PARNASS

Der Mann, dessen heute legendäre Kunst hier zelebriert wird, erfreute sich einer — wenn auch mit Unterbrechungen verlaufenden — Karriere wie kein anderer. Jorge Bolet, ein ehemaliger Diplomat und ganz zufällig der Dirigent der Erstaufführung von Gilbert und Sullivans *Mikado* in Japan, war in vieler Hinsicht mehrere Jahrzehnte lang eine großartige anachronistische Erscheinung. Sein Leben lang schätzte er den neuen Klassizismus (obwohl er mit ihm in Berührung kam) gering und bezeichnete ihn verächtlich als neuen Puritanismus. Zu diesem Klassizismus kam es nach dem Schwinden des "Goldenen Zeitalters" der Pianisten, das durch romantische Titanen wie Busoni, Rachmaninov, Leopold Godowsky, Josef Hofmann, Ignaz Friedman und Moriz Rosenthal verkörpert wurde. Sie alle waren Erben einer Tradition, in der der Pianist mit dem Notentext des Komponisten in einer Weise verfuhr, die man heute als bedenkenlose Willkür betrachten würde. Und in dieser Tradition rangierte der Pianist vor dem Komponisten. Bolet war mit ihr persönlich eng verbunden, am bekanntesten durch sein Studium bei Godowsky, Hofmann und Rosenthal.

Er wurde 1914 in Havanna geboren und war, wie die meisten großen Pianisten, ein Wunderkind. Von 1927 bis 1934 studierte er am Curtis Institute of Music in Philadelphia bei David Saperton, Godowskys Schwiegersohn. Mit dem Curtis Institute blieb er fast lebenslang verbunden. 1939 wurde er Assistent von Rudolf Serkin und 1977 sein Nachfolger als Leiter des Klavierseminars; später zog er sich zurück, um sich ganz seiner Karriere als Pianist zu widmen. Ein merkwürdigeres Paar hätte man nur schwer finden können. Serkin und Bolet repräsentierten entgegengesetzte Pole im Pianisten-Spektrum, denn Serkin war ein leidenschaftlicher Puritaner. Doch die Zeiten waren schwierig. Bolet erlebte von Beginn seines Berufslebens an vereinzelte Sternstunden (als Gewinner des Naumburg Klavierwettbewerbs, mit einem von Rachmaninov, Horowitz, Godowsky und Piatigorsky besuchten Debüt-Konzert in New York und als Pianist hinter der Szene in der Hollywood-Filmbiographie über Liszt, *Song Without End* [dt. *Nur wenige sind auserwählt*]); doch obwohl Bolet ein hingerissenes und wachsendes Publikum anlockte, blieb er eher eine Art Kultfigur. Die große internationale Karriere (die er eindeutig verdient hatte) blieb ihm hartnäckig verschlossen (ein Teil des Problems lag in seinem Repertoire, das zeitweise völlig unmodern war, nicht zuletzt in seiner großen Vorliebe für Liszt). Erst als er auf die 60 zuging, änderten sich endlich die Umstände. Zwei bedeutsame Ereignisse katapultierten

ihn auf den Gipfel der Beliebtheit bei Kritik und Publikum, der ihm seit seiner Kindheit verhießen war. Das erste war ein sensationelles Konzert in der Carnegie Hall 1974, das glücklicherweise von RCA aufgenommen wurde; das zweite war der 1981 bei Decca unterschriebene Exklusivvertrag, in dessen Folge er einen bedeutenden (hier sorgfältig zusammengefassten) Querschnitt seines Kernrepertoires eingespielt hat. Mit 66 Jahren war Jorge Bolet endlich angekommen. Von da an war er bis zu seinem Tod neun Jahre später eine lebende Legende; seine Auftritte rund um die Welt wurden von seiner anwachsenden Diskographie ergänzt.

Angesichts der Daten kann man von den vorliegenden Aufnahmen kaum erwarten, dass sie den ganzen Bolet wiedergeben (wie alle echten Künstler entwickelte er sich immer weiter). In jeder dieser Aufnahmen hört man einen Meister auf dem Gipfel seiner Reife. Aber es gibt noch einen weiteren Faktor. Wie Arthur Rubinstein war Bolet ein geborener Kommunikator. Als Musiker war er nie ganz zufrieden ohne Publikum. Nur eine seiner berühmten Aufnahmen fand sein Wohlgefallen, und das war die Live-Aufnahme eines Konzertes. Wieder wie Rubinstein konnte Bolet im Studio (obgleich er stets hervorragende Resultate erbrachte) weniger von der fesselnden Spontaneität ausstrahlen, die viele seiner Konzertauftritte auszeichnete. Im Studio war er ein meisterhafter Juwelier. Im Konzertsaal war er — im Kontrast zu seiner vornehmen, majestätischen Haltung auf dem Podium — ein meisterhafter Geschichtenerzähler und, wenn es zur Musik passte, auch ein überschäumender Unterhaltungskünstler. Doch alles, was er tat, war von einer beständigen Würde erfüllt. Er hatte nichts Vulgäres an sich. Er setzte sich nie in Szene und spielte sich nie auf — auch nicht in Godowskys Chopin-Bearbeitungen (wohl den schwierigsten je geschriebenen Klavierstücken), die er mit äußerster Ernsthaftigkeit behandelte. Hört man die meisten der hier zusammengestellten Interpretationen, merkt man unschwer, dass Bolets vermeintlich altmodischer Romantizismus überbewertet wurde und dass dieser mehr mit seinem Repertoire als mit seiner Interpretation dieser Werke zu tun hat. Es gibt bei ihm nur wenige bemerkenswerte Abweichungen vom regulären Notentext; sie sind nie extrem und gewöhnlich von einer Subtilität, die nur für Profis und Kenner hörbar ist. Gewiss, gelegentlich spielt er mit beiden Händen zeitlich versetzt, verstärkt das Gewebe mit zusätzlichen Akkorden oder Oktavverdopplungen und verwendet ein sehr persönliches und unendlich mannigfaltiges Rubato etc.; aber immer ergibt sich der Impuls dazu aus der Musik. Er war ein Romantiker aus Instinkt wie von seiner Ausbildung her. Er übertrieb nie, und seine musikalische Integrität war absolut.

Bolet monierte bei einer jüngeren Generation von Pianisten, dass sie alles spielten, als wäre es von Beethoven (den er übrigens ebenfalls bezwingend, wenn auch nicht oft, spielte). Er hing keiner allgemeinen Interpretationstheorie an. Er spielte nicht nur Chopin nicht wie Beethoven (oder Liszt oder Schubert), sondern spielte ihn auch nicht wie "Chopin". Vielmehr variierte er seinen Stil von Stück zu Stück gemäß dem jeweiligen Charakter und Kontext. Man vergleiche die einfache, fließende Lyrik der As-Dur-Etüde (CD 4, Track 2), die von einem eher sparsamen Rubato erfüllt ist, mit dem berühmten "Regentropfen"-Präludium (CD 4, Track 1), in dem die rhythmischen Abweichungen zahlreich und unnachahmlich sind.

Wie bei all seinen Mentoren war Bolets Farbpalette erstaunlich, wurde jedoch mit äußerster Diskretion eingesetzt. Klangschönheit im weitesten Sinn war immer selbstverständlich; Hässlichkeit dagegen verpönt. Jeder Ton, gleich welchen Volumens oder welcher Nuance, war ein Beispiel konzentrierter Verfeinerung. Sein Klang war so reich, dass man sein Spiel nie als asketisch beschreiben könnte; doch spielte er die Musik häufig sehr direkt. Obgleich er nie im entferntesten gehemmt klang, gibt es oft eine spürbare Zurückhaltung in seinen rhythmischen Wendungen. Doch selbst, wenn er die Rhythmen relativ streng zügelt, ist die Wirkung nie unnachgiebig. Ein weiteres Markenzeichen ist sein Gespür für einen harmonischen Rhythmus, dessen Muster von den harmonischen Wechseln vorgeschrieben wird. Dies verstärkte deutlich Bolets außerordentliche Fähigkeit, eine epische Breite zu vermitteln oder Landschaftspanoramen klanglich vorzuführen — selbst in Werken wie den "Händelvariationen" von Brahms, die gewissermaßen aus aufeinanderfolgenden, in sich geschlossenen Miniaturen aufgebaut sind. Auf seine einzigartige Weise brachte Bolet praktisch alles, was er spielte, zum leuchten.

Jeremy Siepmann

Übersetzung Christiane Frobenius

℗ 1978 (CD 4 3, 4, 6, 7), 1981 (CD 3 2, 3), 1983 (CD 1 1–3, CD 2 4, 9, CD 4 19, 20), 1985 (CD 2 1–3), 1987 (CD 3 5–7, CD 4 2, 5, 12, 13, 17, 18), 1988 (CD 1 4, 5, CD 3 1, 4, CD 4 1, 8–11), 1989 (CD 2 5–8, CD 4 14–16)
Decca Music Group Limited

Recording producers: Peter Wadland (CD 1, CD 2 1–3, 9, CD 3, CD 4 2–20); Michael Haas (CD 2 4, CD 4 1); Ray Minshull (CD 2 5–8)

Recording engineers: John Dunkerley (CD 1, CD 2 1–3, 5–9, CD 3, CD 4 1–13, 17–20); John Pellowe (CD 2 4, CD 4 2–7, 12–18); Martin Atkinson (CD 2 5–8)

Recording locations: Kingsway Hall, London, October 1977 (CD 4 3, 4, 6, 7), March 1980 (CD 3 2, 3), November 1981 (CD 2 4); February 1982 (CD 2 9), September 1982 (CD 1 1–3, CD 4 19, 20); St Barnabas, North Finchley, December 1985 (CD 4 2, 5, 12, 13, 17, 18), January 1986 (CD 1 4, CD 3 5–7), June 1987 (CD 4 1); Walthamstow Assembly Hall, London, March 1984 (CD 2 1–3), July 1986 (CD 2 5–8), September 1986 (CD 3 1, 4), January 1987 (CD 1 5, CD 4 8–11); Davies Symphony Hall, San Francisco, September 1988 (CD 4 14–16)

Publishers: Hawkes & Son (London) Ltd (CD 1 1–4, CD 4 8–10); Boosey & Hawkes Music Publishers Limited / Charles Foley Inc. (CD 1 5, CD 4 11)

Product management: Raymond McGill
Booklet editing: WLP Ltd
Introductory note & translations © 2010 Decca Music Group Limited
Cover: Photo of Jorge Bolet © Sylvia Plachy
Art direction: Darren Lewis for WLP Ltd

WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

Made in the EU